

III. Hugo von Hofmannsthal: Literaturkritik und/als Poetologie im Essay

1. Einführung

Die neuere Forschung beginnt Hofmannsthals essayistischen Texten größere Aufmerksamkeit zu schenken und dabei lassen sich gewisse Tendenzen erkennen. Bis in die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts war charakteristisch, dass die Essays bis auf wenige Ausnahmen – wie der allzuviel besprochene *Chandos-Brief* – nicht als Texte mit Eigenwert behandelt wurden, sondern sie dienten als Hilfsmittel zur Erklärung des Lebenswerkes und der Beleuchtung der Kunstauffassung der Wiener Moderne.¹²² Auf Grund ihres kulturhistorischen Potentials erschienen Hofmannsthals Kritiken, Reden und Aufsätze auch geeignet, in die Historismus-Forschung einbezogen zu werden,¹²³ bzw. besonders die spätere Reiseprosa wie die *Griechenland*-Texte wurden als Prototyp des kulturkonservativen Essays besprochen.¹²⁴ Bei diesen literaturwissenschaftlichen Fragestellungen war gemeinsam, dass die essayistischen Schriften allein unter thematisch-inhaltlichem Aspekt untersucht wurden.

Das Desinteresse der früheren Interpreten an Hofmannsthals Essays als literarischen Werken ist deshalb unverständlich, da „fast vom ersten Augenblick seines Erscheinens [...] dem Essay Hofmannsthals immer wieder literarische Qualitäten bescheinigt“ werden – stellte Ernst-Otto Gerke fest, von dem die bis heute eingehendste Untersuchung des kritischen Frühwerks Hofmannsthals stammt.¹²⁵ Seine Studie ist eine Ausnahme, da er versucht, die Essays als Kunstformen zu analysieren.

In der neueren Forschung werden die Essays – wie die hier zu behandelnden D'Annunzio-Kritiken – für die Beantwortung kulturwissenschaftlicher Fragestellungen hinzugezogen, unter anderen auf der methodologischen Basis der transkulturellen Literaturwissenschaft.¹²⁶

Wiederentdeckt wurden die Hofmannsthal-Essays schließlich auch von dem neueren essayphilologischen Diskurs. Simon Janders bespricht in seiner Monographie ein-

122 Vgl. Koch, Hans-Albrecht: Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 135; Steinecke, Hartmut: Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980). Bd. I. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1989, S. 497–511.

123 Aspöckl, Friedbert: Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus. In: Ders.: Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 45–107.

124 Schlaffer, Hannelore / Schlaffer, Heinz: Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert. In: Dies.: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 140–170.

125 Gerke, Ernst-Otto: Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal. Lübeck / Hamburg: Matthiesen Verlag 1970, S. 10.

126 Vgl. Mitterbauer, Helga: Dynamik – Netzwerk – Macht. Kulturelle Transfers „am besondern Beispiel“ der Wiener Moderne. In: Mittelbauer, Helga / Scherke, Katharina (Hg.): Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien: Passagen 2005

gehend Hofmannsthals *Erfundene Gespräche und Briefe*, da sie infolge der zugrunde liegenden fiktiven Konstellation geeignet sind, sein Konzept von der „Poetisierung des Essays“ zu bestätigen.¹²⁷ Dabei versäumt Janders auch nicht, die Interpretation dieser Texte im Hinblick auf deren historische Vorläufer, z. B. Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*, zu erweitern.¹²⁸

Im Folgenden werden bekannte essayistische Texte von Hofmannsthal in chronologischer Reihenfolge einer Analyse unterzogen: zunächst die drei D'Annunzio-Kritiken (1893, 1894 sowie 1895) und darauf folgend zwei berühmte Reden, *Poesie und Leben* (1896) und *Der Dichter und seine Zeit* (1907). Bei der Auswahl war maßgebend, dass sie trotz der Gattungsunterschiede dem gleichen zentralen Problembereich der frühen Moderne angehören, indem sie die Prioritäten und Annäherungsweisen des Ästhetizismus thematisieren. Nicht nur die Reden haben poetologische Relevanz, auch die Kritiken erscheinen erst in zweiter Linie als Auseinandersetzungen mit konkreten Werken und Künstlern. Mit der Luhmannschen Terminologie ausgedrückt, signalisieren sie im Wien der Jahrhundertwende die Umstellung von der Beobachtung erster Ordnung auf die Beobachtung zweiter Ordnung.

2. Die D'Annunzio-Kritiken

Die Kritiker der Wiener Moderne sind meistens daran interessiert, in anderen Werken komplizierte, subtile Wahrnehmungsprozesse und raffinierte Ausdrucksmittel aufzuspüren. Dagmar Lorenz nennt treffend die Art und Weise, wie durch die Hofmannsthal-Essays die zeitgenössischen Werke behandelt werden, ein „identifikatorisches“ Aneignen.¹²⁹ Diese Bezeichnung deutet darauf hin, dass der Essayist seine Position gegenüber dem Werk nicht stabil genug festsetzen kann. Sein Herangehen ist zum größten Teil ein intertextuelles Weiterschreiben, Ergänzen und Vollenden der fremden Vorlage; anstatt eindeutige Aussagen zu treffen und klare Urteile über das fremde Werk zu fällen, geht die Kritik an ihm an mehreren Stellen auf. Dieses Benehmen kann man auch bei dem englischen Vorbild Hofmannsthals, John Ruskin, entdecken, dessen Kritik der junge österreichische Rezensent selbst als „ein Nachleben, ein dithyrambisches und hellstichiges Auflösen und Wiedererschaffen“ charakterisierte.¹³⁰

127 Janders 2008, S. 196–252.

128 Ebd., S. 254–262.

129 Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler 1995, S. 52.

130 Hofmannsthal, Hugo von: Algernon Charles Swinburne. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 143–148, hier S. 144. Im Weiteren werden die Abkürzung GW RA, Bandnummer und Seitenzahlen im Haupttext in Klammern verwendet.

Der italienische Dichter Gabriele D'Annunzio wurde seit der ersten Hälfte der neunziger Jahre immer bekannter und beliebter im Kreise der deutschsprachigen Autoren, nachdem Stefan George einige Gedichte von ihm für seine *Blätter für die Kunst* übersetzt hatte und der Roman *Il piacere* als Dokument der italienischen Dekadenz aufgenommen worden war.¹³¹ Hofmannsthal wurde von ihm mehrmals dazu angeregt, in Auseinandersetzung mit seinem Werk über die Literatur der Moderne schlechthin zu reflektieren. Sein erster D'Annunzio-Essay, der 1893 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, gibt einen Überblick über das ganze Schaffen des italienischen Dichters. Diesem Aufsatz folgten noch zwei weitere, beide in *Die Zeit*, Ende 1894 bzw. Anfang 1896 veröffentlicht. Der Gattung des literarischen Essays entspricht der erste Text am ehesten, insofern als hier Werturteile noch kaum gefällt, sondern vielmehr poetologische Probleme erörtert werden. Im Vergleich zu diesem Essay können die zwei letztgenannten Texte auch als Literaturkritik betrachtet werden, da sie sich jeweils auf ein Werk konzentrieren und über dieses ein Urteil abgeben.

2.1 Gabriele d'Annunzio (1893)

Der Essay ist im Kontext des Ästhetizismus verwurzelt, indem anhand des literarischen Phänomens von D'Annunzio das Thema der Suche nach Schönheit aufgegriffen wird. Diese Suche umfasst den Text als eine Art Rahmen. Am Anfang beklagt der Essayist die Entleerung bzw. Unzulänglichkeit der vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmittel: „Ja alle unsere Schönheits- und Glücksgedanken liefen fort von uns, fort aus dem Alltag, und halten Haus mit den schönen Geschöpfen eines künstlichen Daseins [...]“.¹³² Dieses Bild wird am Ende beinahe wörtlich wiederholt, wodurch ihm ein besonderer Nachdruck verliehen wird. Man kann folgern, es sei nicht bloß als dekoratives Ornament aufzufassen, sondern vielmehr als eine Diagnose der zeitgenössischen Kunst zu bewerten: Auf den Spuren der geflüchteten Schönheit wird der Künstler zu den Requisiten eines ‚künstlichen Daseins‘ geführt, die das Vergangene bzw. Kunstwerke vergangener Zeiten reflektieren.

Die erste D'Annunzio-Rezension thematisiert im Wesentlichen das Verhältnis der ästhetizistischen Literatur zur Vergangenheit, und der italienische Schriftsteller wird als Repräsentant der Moderne angesehen. Der erste Teil des Essays charakterisiert unter diesem Aspekt die Situation der neuen Kunst, der zweite beschäftigt sich mit D'Annunzios bisherigem Schaffen aus der gleichen Sicht. Die Gegenüberstellung von

¹³¹ Lorenz 1995, S. 55.

¹³² Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele D'Annunzio. In: GW RA I, S. 174–184, hier S.174.

Vergangenheit und Gegenwart wird gleich am Anfang expliziert: Die moderne Kunst erscheint als Erbschaft der vorangegangenen Generationen der „Väter“ und „Großväter“, die auf ihre Nachkommen „hübsche Möbel“ und „überfeine Nerven“ tradierten. Diese Dinge besitzen gleichsam eine zeitliche Dimension: „Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige.“ (GW RA I, S. 174.) Somit ist die Vergangenheit nicht nur der eine Pol der tragenden Opposition des Aufsatzes, sondern zugleich der Ursprung aller weiteren Gegensätze. Sie ist auch der Ursprung für die Verdopplung des Ichs, die letzten Endes die ironische Struktur, wie es oben ausgelegt wurde, potenziert: „Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung“ – so stellt der Essayist die Situation des modernen Künstlers dar. (GW RA I, S. 174f.) Dieser befindet sich im Zustand der Zerrissenheit, die also aus der Faszination durch die Vergangenheit einerseits und andererseits aus der durch den modernen Nerven kult bedingten Tatlosigkeit resultiert. Diese Zerrissenheit lässt zudem weitere Ambivalenzen entstehen, was ein vollendetes Ausschöpfen des Daseins unmöglich macht:

Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig; denn, wie neulich Bourget so schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muss ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorengeht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, helllichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen Kindern des Lebens umher. (GW RA I, S. 175.)

Die grundlegende Ambivalenz der Zeitlichkeit erscheint im Essay ins Ästhetische transponiert, insofern im Weiteren die semiotisch kohärenten Ebenen der Vergangenheit bzw. Gegenwart mit künstlerischen Attitüden und Ausdrucksweisen Korrelate bilden. Die Zeichen dieses Vergangenheitsbezugs sind im Text: „Flucht aus dem Leben“, „hübsche Möbel“, „alte Möbel“ und der „Schönheitstrieb“, der als „Trieb nach dem Vergessen“ angesehen wird. (GW RA I, S. 176.) Diesen Elementen der Vergangenheitsachse stehen jeweils entsprechend die der Gegenwartsachse gegenüber: „überfeine Nerven“, „Analyse des Lebens“, „junge Nervositäten“ und der „Experimentiertrieb“, der nun als „Trieb nach dem Verstehen“ aufgefasst wird. (GW RA I, S. 176.) Was von dem Essayisten von vornherein als Problem der Zeitlichkeit durch die Konfrontierung von Vergangenheit und Moderne hingestellt worden ist, zeigt sich in der Gegenüberstellung der beiden semiotischen Achsen im Wesentlichen als das Problem des künstlerischen Herangehens bzw. der angemessenen Ausdrucksmittel.

Im zweiten Teil des Essays scheinen D'Annunzios Texte in der Darstellung Hofmannsthals Widerspiegelungen der im ersten Teil durchgeführten Oppositionen zu sein. Während die Prosa im Zeichen der „Anatomie des [...] Seelenlebens“ (GW RA I, S. 176.) besprochen wird, wodurch die Tendenz der Gegenwartsbezogenheit aufrecht er-

halten bleibt, beschwört die Darstellung des lyrischen Schaffens D'Annunzios die klassische Tradition der Liebeslyrik sowie kunsthistorische Reminiszenzen in einer unüberschaubaren Vielfalt herauf. Von den Prosawerken werden zuerst einige Novellen kurz skizziert, dann wird der zuletzt erschienene Roman *L'innocente* eingehender vorgestellt. Dabei ist es auffallend, dass der Rezensent vieles ausspart, was man bei der Besprechung von erzählerischen Texten gewöhnlich nicht vergisst: er lässt Inhalt, Handlung, Aufbau unberücksichtigt, erwähnt auch die Grundproblematik der Hauptfigur, seine krankhafte Eifersucht mit keinem Wort. Über die Problematik sagt er: „Es ist das Plädoyer eines Kindesmörders.“ (GW RA I, S. 178.) Die Motivation für den Kindesmord scheint belanglos zu sein. Was sein Interesse erregt, ist der „raffinierte Verismus der Seelenzergliederung“. (GW RA I, S. 179.) Bei der Vorstellung der Hauptfiguren beginnt die Rezension, indem sie dem Roman gleich „jenes Erleben des Lebens nicht als eine Kette von Handlungen, sondern von Zuständen“ schildert, in dem rezensierten Text völlig aufzugehen. (GW RA I, S. 177.)

Der Kritiker tritt in die Romanwelt ein und mit einer Einfühlung, die nur aus einer intimen Nähe möglich ist, beobachtet er das Ehepaar, insbesondere die eigenartige, beinahe wortlose Kommunikation der Ehepartner, die er durch ihre Gestik und Mimik, also durch die Körpersprache wiederzugeben bestrebt:

[...] das Erraten der Stimmung des anderen aus dem Klang der Schritte, der Färbung der Stimme; alle Qual und alle Güte, die sich in ein besonders betontes Wort, in eine rechtzeitig gefundene Anspielung legen läßt; das Erraten des Schweigens; die unerschöpfliche Sprache der Blicke und Hände. (GW RA I, S. 178.)

Wie im Roman, überwiegen auch in der Besprechung die bildhaften Darstellungen. Die schwüle Atmosphäre des Romans schwebt über der Beschreibung der Ehefrau auch in der Rezension, und so scheint ein rührendes Bild ihr „graziöses Märtyrertum“ wiederum adäquater zu veranschaulichen als das Heraufbeschwören schwerer Konflikte:

In einer Bewegung ihrer weißen blutleeren Hände, in einem Zucken ihrer blassen feinen Lippen, in einem Neigen des blühenden Weißdornzweiges, den sie in den schmalen Fingern trägt, liegt eine unendlich traurige und verführerische Beredsamkeit. (GW RA I, S. 179.)

Es ist offenbar, dass der Rezensent den D'Annunzio-Roman weiterdenkt, mit Hilfe der eigenen Einbildungskraft seine Wirkung sogar vertieft. Insbesondere von der Wirkungsmöglichkeit visueller Effekte angeregt, bereichert er – mit Begriffen der Filmtechnik ausgedrückt –, durch Detailaufnahmen und Halbtotale sein Szenarium. So unterbleibt nicht nur die argumentative Sprechweise des ersten Teils, es fehlt auch die Erklärung der spezifischen „neuropathischen Logik“ des Werkes. (GW RA I, S. 178.) Seine Präsentation spitzt sich in einem Bild zu, das als verselbstständigt erscheint und dabei zu einem abgesonderten Kunstwerk, zu einem Gemälde wird:

Wenn sie so daliegt, die fast durchsichtige Stirn und die schmalen Wangen von dunklem Haar eingeraht, und der Polster, auf dem sie schläft, minder bleich als ihr Gesicht – diese ganze Technik des Weiß auf Weiß erinnert frappant an Gabriel Max –, so berührt sie wie ein Kunstwerk, eine Traumgestalt. (GW RA I, S. 179.)

Die andachtsvolle Stimmung lässt sich nicht mehr steigern, so kommt es zu einem Umkippen im Essay, indem die nächste ironisierende Bemerkung schon das Selbst-Ver-gessen bricht, also Distanz spüren und innerhalb des Textes vorübergehend wiederum Diskursivität aufscheinen lässt:

Man begreift vollständig, dass sie einen Traumtod sterben kann, dass sie zum Beispiel im Wald die Schläge einer Axt auf irgendeinem unsichtbaren Baum wie Schläge des Lebens gegen ihre überfeine Seele empfinden und an dieser Emotion, also gewissermaßen an einem poetischen Bild sterben kann. (GW RA I, S. 179.)

Im Verlauf der Lektüre evoziert bald die vorhin zum Kunstwerk gewordene, liegende Frauengestalt einen Vergleich zwischen den poetischen Texten des italienischen Dichters und seines klassischen Vorbilds, Goethe, anhand des Gedichtbandes *Römische Elegien*. Die tragenden Oppositionen des literarischen Essays verdoppeln sich: Nicht nur klassische und moderne Liebeslyrik werden einander gegenübergestellt, sondern auch die Ausdrucksmittel der poetischen Werke von D'Annunzio sollen eine Art Gegensatz zu den Darstellungsmitteln seiner Prosatexte bilden.

Wenn bisher die prosaischen Werke als „psychopathische Protokolle“ erschienen sind, werden jetzt die Gedichtbände als „Schmuckkästchen“ in ihrer „fieberhaften Farben- und Stimmungstrunkenheit“ erfasst. (GW RA I, S. 176.) Beim Belauschen der schlafenden Geliebten in den *Römischen Elegien* dominiert zwar noch die vollplastische szenarische Darstellung, ähnlich wie vorhin in der Besprechung des Romans *L'innocente*, sonst zersplittert aber der Essay, von nun an in die Requisiten der „Möbelpoesie“.

Zunächst entsteht aber eine Opposition durch die intertextuelle Bezugnahme D'Annunzios auf Goethe: Über das Nachweisen der paratextuellen Beziehung hinaus bieten die *Römischen Elegien* beider Dichter dem Essayisten eine Gelegenheit, zwischen der Liebeserfahrung der Klassik und der ästhetizistischen Epoche einen Vergleich zu ziehen.

Während bei Goethe ein „sicheres Umspannen des Besitzes“ den Geliebten völlig glücklich machen kann, entsteht für den Mann beim Betrachten der schlafenden Geliebten bei D'Annunzio keine Idylle, vielmehr Ruhelosigkeit und unstillbare Sehnsucht. (GW RA I, S. 181.)

Laut des Kommentars des Essayisten signalisiert dem modernen Dichter die genuine Unerfüllbarkeit der Liebe, dass im Bereich von Leben und Gefühl, „bei immerwäh-

rendem Anwachsen des Problematischen und Inkommensurablen“ Vertrauen verloren ging. (GW RA I, S. 181.) Was im Existentiellen als Verlust erlebt wird, erscheint in der Interpretation von Hofmannsthal im Ästhetischen zugleich als Gewinn. So geht D'Annunzio aus dem Vergleich als Sieger hervor: „Gegenüber diesem ekstatischen Auffliegen der Liebe, dieser uneingeschränkten mystischen Hingabe an die Stimmung, wie nüchtern bei Goethe die weise Beschränkung, wie simpel, wie antik!“ (GW RA I, S. 182.)

Die vergleichende Lektüre der gleichbetitelten Gedichtbände führt also den Essayisten zu der Einsicht, dass die Kompliziertheit der modernen Liebeserfahrung eine Umgestaltung und Verfeinerung des künstlerischen Potentials erfordert. Diese Erkenntnis des Textes veranlasst Anette Simonis in ihrer früher schon zitierten Ästhetizismus-Monographie zu der Feststellung, Hofmannsthal's D'Annunzio-Kritik konstatierte die Umstellung auf die Beobachtung zweiter Ordnung in der Kunst der Moderne.¹³³

Schon in dieser Gegenüberstellung von Dichtern und Epochen zeigte sich die Vorliebe des Essayisten für das Heraufbeschwören von kunsthistorischen Reminiszenzen, was dann in dem übrigen Teil vorherrschend wird. Der „Trieb nach dem Verstehen“ wird gegen den „Trieb nach dem Vergessen“ getauscht, anstelle von Seelenanalyse bekommt man „Möbelpoesie“, nach der inhärenten Logik der ironischen Struktur gewinnt der Vergangenheitsbezug die Oberhand. Im Falle der *Römische[n] Elegien* wurden nur noch auf dem einen Pol das antike Rom und Landschaften in klassizistischer Klarheit abgebildet, auf dem anderen das Renaissance-Atelier von Tizian und die Frauen von Botticelli. Beim Behandeln des Gedichtbandes *Isottè* dagegen, wuchern aber die Assoziationen aus der Kunstgeschichte schon in einem Maße, dass die Bezauberung durch die Vergangenheit einem „Haschischrausch“ ähneln lässt. (GW RA I, S. 182.)

Das eigenartige Verfahren Hofmannsthal's in Bezug auf das Verfügbar-Machen des kulturhistorischen Potentials in seinem Text macht notwendig, auf das Phänomen des Historismus einzugehen, das um die Jahrhundertwende sehr viele Anhänger hatte. Dirk Niefanger unterscheidet zwei Vorgehensweisen des Historismus. Im engeren Sinne bedeutet Historismus eine Anlehnung an geschichtliches Material, wobei die kulturellen Formationen der Vergangenheit „jeweils individuell begriffen und deshalb mög-

133 „Hofmannsthal's Besprechung diagnostiziert eine epochentypische Umbruchsituation, die für das moderne ästhetizistische Selbstverständnis kennzeichnend ist. Sie verweist indes nicht allein auf das Vorhandensein einer solchen Zäsur vom Format einer Epochenschwelle, die das l'art pour l'art von den klassisch-romantischen Prätexten trennt, er versucht vielmehr auch, seinen Lesern geeignete Kriterien an die Hand zu geben, um die beobachteten Veränderungen im Einzelnen zu erfassen. Die Besonderheiten des ästhetizistischen Epochenstils, wie ihn Hofmannsthal vor der Folie der klassischen Tradition zu bestimmen sucht, lassen sich demnach als Veränderungen von Beobachtungen begreifen, die den Texten eingeschrieben sind.“ Simonis 2000, S. 168.

lichst unabhängig von Bezügen zur Gegenwart erforscht werden müssen“.¹³⁴ Während dieser Aspekt ein geschichtliches Verstehen ermöglicht, bedeutet Historismus im umfassenderen Sinne die Anwendung der Methoden der historistischen Wissenschaften in Bezug auf die Gegenwart.¹³⁵ Niefanger hält dieses historistische Verfahren für den D’Annunzio-Essay besonders charakteristisch, insofern man bei der Vorstellung des *Isottè* einer bunten Kavalkade der kunstgeschichtlichen Gestalten und Stoffe begegnet. Das ruhige Verweilen bei der minutiösen Beschreibung einzelner Szenen, wie es noch die Besprechung des Romans gekennzeichnet hatte, wird jetzt mit einem losen Anhäufen und Nebeneinanderordnen kunstgeschichtlicher Gegenstände, imaginärer und mythologischer sowie kulturhistorischer Figuren in einem sich steigernden Schreibtempo vertauscht:

Freilich, die toten Jahrhunderte haben uns nicht nur Tapeten und Miniaturen, nicht nur Tanagrafigürchen und Terrakottareliefes, Grabmonumente und Bonbonnières, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen, nein, wir haben auch Homer geerbt, auch den „Principe“ des Machiavelli und den „Hamlet“ des Shakespeare. Aber Oriana und Amadis? aber Lancelot und Ginevra? aber die Frühlingsnymphen des Botticelli? aber die „Feenkönigin“ des Spenser, die „Trionfi“ des Lorenzo Medici, die Zaubergärten des Ariosto? (GW RA I, S. 183.)

Wie offensichtlich, entbehren diese Aufzählungen eines immanenten Sinnzusammenhangs, in ihrer Zusammenstellung können die akustische Wirkung der einzelnen Wörter, der Rhythmus und die Melodie ihrer Verbindung eine größere Rolle gespielt haben als ihre Bedeutung oder der geschichtliche Kontext, auf den sie sich beziehen sollten. Wie der Essayist selbst zugibt, inszeniert das herbeizitierte kulturhistorische Ensemble bloß „Triumphzüge und Schäferspiele der Schönheit“, und das gilt nicht nur für den rezensierten Gedichtband, sondern in diesem Augenblick vielmehr für den kritischen Text, in dem diese Konstellationen und Klangwirkungen erst entstanden sind. (GW RA I, S. 182.) Wie bei der Darstellung des Romans, vollzieht sich auch hier ein produktives Weiterführen des fremden Textes, wobei dessen literarisches Potential eine Steigerung erfährt.

Das historistische Verfahren erscheint im zweiten Teil des Essays durch die „Zergliederung und Rekombination von Elementen vor allem als literarisches Verfahren“, die „Entsemantisierung“¹³⁶ der einzelnen Lexeme lässt die schönheitsbezogene, ästhe-

134 Niefanger, Dirk: Historische und historistische Textverfahren. In: Tausch, Harald (Hg.): Historismus und Moderne. Skizzenhaftes zu Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal im Kontext einer „historistischen“ Moderne. Würzburg: Ergon Verlag 1996, S. 181–190, hier S. 182.

135 „Wissenschaftliche Systematisierungstechniken wären etwa zu nennen oder Aufzählungsverfahren, detaillierte Kataloge, Formeln, Tabellen, enzyklopädische Darstellungen, Anmerkungen, Fußnoten und verschiedene Arten von Paratexten.“ Ebd., S. 186.

136 Ebd., S. 189. Vgl. noch: „Die Selbstthematisierung des artifiziellen Moments der literarischen Texte wird [...] im Kontext des fin de siècle mitunter soweit getrieben, dass sie zu einer weitge-

tizistische Schreibweise triumphieren.¹³⁷ Die Vergangenheit dient also als verwertbares Motiv- und Figureninventar, eine hermeneutische Beziehung zu ihr wird jedoch nicht hergestellt. Demnach scheint die anfangs postulierte Verankerung der Moderne in der Vergangenheit wie auch die grundlegende Opposition zwischen Gegenwart und Moderne ein Missverständnis zu sein, das sich aus der vorläufigen Unsicherheit des poetologischen Selbstverständnisses ergibt.

Dass die Problematik der Zeitlichkeit letzten Endes ins Poetologische mündet, beweist auch der abschließende Absatz des Essays. Hier sollte ein prominenter Literat der Antike, der römische Dichter Menenius Agrippa, die geflüchteten Schönheits- und Glücksgedanken aus der Vergangenheit in die Gegenwart heimlocken, wie einst das ausgezogene Volk Roms in die Stadt wiederkam. Er erscheint als „ein weltkluger großer Herr“, „auf den wir alle warten“; eine Garantie dafür, dass er auch kommen wird, gibt es freilich nicht. (GW RA I, S. 184.)

Das Heraufbeschwören seiner versöhnenden Tat aus der Vergangenheit ist eine paradoxe Geste, insofern sie sich auf eine Aufgabe beziehen soll, die in einer Zeit, in der sich im ganzen Europa die Kunsterneuerung im Zeichen der Sezession vollzieht, nur die eigene Parodie darstellen würde.¹³⁸ Das Werk des römischen Dichters, die Harmonisierung der Konflikte, steht am Ende des Essays höchstens als utopistisches Fernziel vor der ganzen Generation Hofmannsthals; in diesem Sinne signalisiert seine Gestalt die generelle Unauflösbarkeit der ironischen Struktur.

2.2 Gabriele D'Annunzio (1894)¹³⁹

Der zweite D'Annunzio-Aufsatz thematisiert das Problem des Ästhetizismus par excellence, den Konflikt zwischen Künstlichkeit und Lebensbezug, der zugleich den ideellen Hintergrund für das Jugendwerk Hofmannsthals bildet.

henden Entsemantisierung, zum nahezu vollständigen Bedeutungsverlust der verwendeten Lexeme führt. Hofmannsthal entdeckt eine solche semantische Entleerung der Ausdrucksformen in der Lyrik D'Annunzios. [...] Der Rezensent lässt es indes bei einer bloßen Feststellung und nüchternen Beschreibung von D'Annunzios poetischer Technik nicht bewenden, sondern knüpft an sie und integriert sie als wirkungsvolles Stilmoment in seine literarische Kritik.“ Simonis 2000, S. 231.

¹³⁷ Die Atomisierung dieses Teils des Essays erinnert Niefanger sogar an die avantgardistische Poetik. Niefanger 1996, S. 188.

¹³⁸ Vgl. den Nachweis über die kulturhistorischen Parallelen: Niefanger, Dirk: Hugo von Hofmannsthals Essay *Gabriele D'Annunzio* (1893), <http://www.erlangerliste.de/ede/hofmanns.pdf> [24.10.2016]

¹³⁹ Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele D'Annunzio, In: GW RA I, S. 198–202.

Seit Langem herrscht in der Forschung die Auffassung vor, die Literaturkritik von Hofmannsthal präge die Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus, und insbesondere die D'Annunzio-Rezensionen seien als Dokumente der Kritik am Ästhetizismus zu bewerten.¹⁴⁰ Eine differenziertere Annäherung an Hofmannsthals kompliziertes Verhältnis zu der zeitgenössischen Kunst kann man bei Dagmar Lorenz erfahren, die feststellt, dass „zumindest in der ersten Hälfte der neunziger Jahre die sympathetische Art der Aneignung der europäischen *Décadence*-Literatur selbst bei Hofmannsthal und Bahr überwog“.¹⁴¹ Generell wird der fehlende Lebensbezug als Angelpunkt der Ästhetizismus-Kritik bei Hofmannsthal hervorgehoben¹⁴², meistens bleibt es aber nicht dabei, sondern man fordert die Ergänzung des ästhetischen Bereichs durch das Ethische, was als das Hauptanliegen der Hofmannsthals-Essays angesehen wird.¹⁴³ Einer der gründlichsten unter den frühen Kritikern, Ernst-Otto Gerke, plädiert für das Vorhandensein des harmonischen Ausgleichs beider Bereiche bei Hofmannsthal.¹⁴⁴ Das ist nicht nur für das hermeneutische Herangehen Gerkes an die frühe Essayistik des Dichters durchgängig kennzeichnend, sondern gilt sozusagen als Axiom der einschlägigen Forschung. Trotz der Postulierung der Auflösbarkeit des Gegensatzes zwischen Ethischem und Ästhetischem ist Gerke bereit anzuerkennen, dass in Hofmannsthals kritischen Texten bezüglich des Ästhetizismus eine „Ambivalenz“ wahrnehmbar ist, die sich „in der Gleichzeitigkeit von Faszination und Befremdung, in dem stetigen Wechsel von suggestiver Einfühlung und kritischer Distanzierung“ äußert. Er nennt zwar „die Identifikation“ Hofmannsthals mit der kritisierten Vorlage nur „scheinbar vorbehaltlos“, zugleich gesteht er aber dem Dichter ein „wirkliches Mitbetroffensein“ zu.¹⁴⁵ Was die Forschung für eine Aufhebung des Mangels an Lebenswirklichkeit hält und als positives Ergebnis bewertet, kommt bei Hofmannsthal eigentlich nur auf der konzeptionellen Ebene vor, die Aufhebung dieses Mangels scheint aber in der kritischen Praxis weitgehend problematisch zu sein.

Der Essay aus dem Jahre 1894 ist die kürzeste von den drei D'Annunzio-Rezensionen und er ist auch kompakter formuliert als die ein Jahr frühere war. Der Rezensent spricht

140 Vgl. Raponi, Elsa: Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal. Milano: Vita e Pensiero 2002. IV. Kapitel: Hofmannsthals D'Annunzio-Aufsätze: Kritik am Ästhetizismus. S. 153–168.

141 Lorenz 1995, S. 54.

142 Vgl. Steinecke 1989, S. 40f.

143 Sehr stark akzentuiert bei Schärf, der allerdings in seiner monographischen Darstellung die Betonung bei Hofmannsthal auf den späteren „kulturkonservativen“ Essay legt. Schärf 1999, S. 197.

144 „Während der Dichter auf das ethische Moment in der ästhetischen Sphäre hinweist, indem er die Unaufgebarkeit des Lebensbezuges für alle Kunst betont, hebt der Essayist das ästhetische Moment im ethischen Bereich hervor, indem er ‚schöne‘ Darstellung auch für die reflektierenden Aussagen fordert. Deutlicher lässt sich die Personalunion von Dichter und Essayist bei Hofmannsthal kaum demonstrieren. Es ist eine Einheit, die auf der inneren Geschlossenheit seiner ethisch-ästhetischen Grundanschauung beruht.“ Gerke 1970, S. 54.

145 Ebd., S. 30.

nicht mehr im Namen einer Künstlergeneration, seine Urteile klingen apodiktisch und scheinen allein den italienischen Dichterkollegen zu treffen. Trotz der Konzentration des kritischen Blicks eröffnet der Text einen Diskurs, der besonders in seiner ersten Hälfte poetologische Probleme von symptomatischer Bedeutung behandelt. Der Essay gliedert sich fast symmetrisch in zwei Teile. Im ersten wird D'Annunzio als Prototyp des ästhetizistischen Dichters beschrieben, im zweiten versucht der Rezensent anhand des kurz davor erschienenen Romans *Triumpf des Todes* an dieser ästhetizistischen Haltung Kritik zu üben. Der erste Teil steht unter dem Zeichen einer Schönheit, die mit Künstlichkeit korreliert, der zweite im Zeichen eines Lebens, das auf die Unausweichlichkeit und Rauheit der Realität aufmerksam machen soll. Die ironische Struktur entsteht dadurch, dass der Rezensent von beiden Polen gleichermaßen angezogen scheint, was sich zugleich auf die Textgestaltung, wie schon im früheren D'Annunzio-Essay, auswirkt, auch wenn das Aufgehen im fremden Text diesmal nur an einer einzigen Stelle nachweisbar ist.

In der Darstellung Hofmannsthals lässt sich D'Annunzio ausschließlich von „künstlichen Dingen“ inspirieren: Die Natur interessiere ihn nur „stilisiert angeschaut“, und Gefühle, Gebärde und Mimik habe er „unvergleichlichen Kunstwerken“ entlehnt. Dabei versteht er als Kunstwerke nicht nur Gemälde und klassische Texte „von den großen Rhetoren und Stilisten und von den großen Psychologen der verschiedenen Epochen“ – solche kulturhistorischen Reminiszenzen gab es auch schon in der ersten Rezension –, sondern auch die Sprache: diese wird von dem Rezensenten sogar als „das größte Kunstwerk“ apostrophiert. (GW RA I, S. 198f.) Der Suggestion durch die Sprache kann sogar er selber nicht widerstehen, wenn seine Darstellung der zu beanstandenden Schreibweise D'Annunzios in eine Verteidigungsrede der Wortkunst mit einem durchpoetisierten Aufwand von rhetorischen Stilfiguren mündet:

Zug um Zug hat er sich berauscht an der Schönheit des Redens, dieser tiefsinnigen Schönheit, in der die Seele zum Leben geboren wird und unter uns wohnt, an der Schönheit der Renaissance-Kunst und an der Schönheit einiger Bücher, in welchem einige Menschen unserer Zeit ihre nicht ganz equilibrierte und gerade darum dämonisch anziehende Vision der Welt niedergelegt haben. (GW RA I, S. 198.)

Die Faszination durch die „Schönheit der Worte“ wird mitunter soweit gesteigert, dass man den Eindruck hat, bei der Wortwahl muss – dem Essay des vorigen Jahres ähnlich –, die Klangwirkung entscheidend gewesen sein und die Wortsemantik eine untergeordnete Rolle gespielt haben: Die Worte werden als schön bezeichnet „wie blasse Frauen und große weiße Hunde, schön wie das Jungsein und wie das Sichsehnen, oder wie Weihrauch, oder wie hagere lichte Gärten im ganz frühen Frühling am Morgen [...]“ (GW RA I, S. 199.) In dieser Reihe von Vergleichen erreicht der Essay bereits eine solche Stufe von Rhetorizität, dass er von der Diskursivität des Textes ablenkt und die

ästhetizistische Poetik, die er ursprünglich bekämpfen wollte, zumindest in der ersten Hälfte der Kritik nur bestätigt.

„Aber das Leben ist doch da“ – dieser lakonisch formulierte Satz markiert im Text einen Wechsel. (GW RA I, S. 200.) Der Gegenpol, das Leben mit „seinem bloßen oppressiven unentrinnbaren Dasein“, wird von dem Rezensenten in nur einem Absatz kurz, aber umso eindrucksvoller, durch die paradoxe Figur eines Scharfrichters mit zwei Keulen personifiziert, um den Roman des italienischen Schriftstellers auf seine Lebenskonzeption hin zu befragen. (GW RA I, S. 200.)

Zwar wurden auf der poetologischen Ebene direktes und vermitteltes Erfassen der Dinge, Lebensbezogenheit und Ästhetizismus, Beobachtung erster und zweiter Ordnung, als tragende Oppositionen der Kritik gegenübergestellt, trotzdem scheint ihre Anwendbarkeit auf das Werk von D'Annunzio fraglich. In der Darstellung Hofmannsthals wird der Protagonist mehrmals mit den „Verkleidungen“ des Lebens konfrontiert, immer „wieder wendet er sich [aber] schauernd vor dem Ungeheuren, Rohen ab“. (GW RA I, S. 200.) Indem der Kritiker den Protagonisten wegen seiner Unentschlossenheit tadelt, übergeht er allerdings, dass D'Annunzio, wie er selbst es ihm einige Sätze früher vorgeworfen hat, „von Künstlichem zuerst herkommt“. (GW RA I, S. 200.)

D'Annunzios Schaffen ist in der Kunstperiode der Beobachtung zweiter Ordnung entstanden, folglich kann in der imaginären Welt des Romans von einer unmittelbaren Lebenserfahrung der Hauptfigur keine Rede sein; wirklich bedeutungsvoll kommt ihr vielmehr die Begegnung mit den eigentlichen Gegenständen der künstlichen Welt vor. Der suggestiven Wirkung dieser künstlichen Welt kann auch der Kritiker nicht widerstehen: Wie er das getadelte selbstbezügliche Inventar aus antiken Trümmern aufzählt und dabei nicht zum Schluss kommen kann, scheint er für einen Augenblick die eigenen Prinzipien vergessen zu haben:

Aus diesem „Triumph des Todes“ ist mir eine sehr schöne Metapher im Gedächtnisse geblieben. Einmal an einem mythischen, frühlinghaften Septemberabend schaut der Held in den Thermen des Diocletian auf die schwarzen, starren, zerrissenen alten michelangelesken Zypressen, und in ihrer tiefen, grausamen Traurigkeit berühren sie ihn wie ein Bild der Nutzlosigkeit alles Widerstehenwollens und Begreifenwollens: ringsum aber zwischen Myrtenbüscheln liegen und leuchten am Boden Trümmer von schönem und sinnlichem antikem Marmor: zarte, anmutige Hände, die den Fetzen einer Chlamys halten, herkulische Arme mit wütend geblähten Muskeln, ungeheure Brüste, genügend, eine Titanenbrut zu säugen, süße Namen von Frauen und Freigelassenen auf Urnen eingegraben, auf weißen Sarkophagen die Tänze von Mädchen und das Lachen von Masken, und Kränze von Blumen und Früchten... (GW RA I, S. 201.)

Man kann als eine richtige Einsicht Hofmannsthals bewerten, wenn er am Ende der Rezension das Leben nicht mehr als Bezugspunkt der Kunst hinstellt. Eine Versöhnung der Gegensätze im Schaffen von D'Annunzio wird trotzdem noch versucht. Der Ausklang ist dabei aber insofern ebenso utopisch wie im ersten Essay, als dass die Postulierung

der Vollendung in eine unbestimmte Zukunft verschoben wird: der Dichter ist ja „noch jung und seine Gaben und Kräfte sind sehr groß“. (GW RA I, S. 201.)

Immerhin kommt das Versprechen einer Synthese bei einem älteren, daher reiferen D'Annunzio unerwartet und auf der Grundlage seiner bisherigen Beurteilung auch kaum einlösbar vor; man kann diesen Abschluss vielmehr als eine rein rhetorische Geste auffassen, und so ist der eigentliche Sieger „das größte Kunstwerk“, die Sprache.

Ein gewisses Missverständnis liegt in dem D'Annunzio-Essay aus dem Jahre 1894 allerdings dadurch vor, dass der Rezensent das Poetologische mit dem Imaginären vermischt, indem er für das lebensscheue Verhalten seines Protagonisten die ästhetizistische Kunstauffassung des Autors verantwortlich macht. Das Prinzip des unverzichtbaren Lebensbezugs kann jedoch für die Werke, die auf der Grundlage der Beobachtung zweiter Ordnung entstanden sind, nicht mehr gültig sein. Da sie nicht die Funktion haben, Abbilder der Realität zu sein, muss auch die ihnen eigene Kategorie des Lebens den Wirklichkeitsbezug schon eingebüßt haben. Als authentisch soll demnach tatsächlich vielmehr das Erlebnis, das man im Roman von Kunstgegenständen gewinnt, angenommen werden. Dieses Dilemma zeigt sich letzten Endes darin, dass die theoretischen Auslegungen der Rezension zugunsten einer rein ästhetizistischen, mit dem Terminus von Luhmann, autopoietischen Textgestaltung mehrmals unterbrochen werden.¹⁴⁶

2.3 *Der neue Roman von D'Annunzio (1895)*

Der dritte Essay knüpft direkt an den vorangehenden an: Der Rezensent erklärt gleich am Anfang die Absicht, seine frühere, vorwiegend negative Meinung über den italienischen Dichter jetzt zu präzisieren, und zwar auf Grund von verschiedenartigen Erfahrungen, unter denen der ästhetischen Lehre von Aristoteles eine besondere Bedeutung zukommt. Im Laufe des Essays wird im Spiegel dieser Lehre konstatiert, D'Annunzio hätte in seinem jüngsten Roman die Lebensabgewandtheit überwunden, somit würde seine ästhetizistische Poetik eine positive Richtung einschlagen. Diese Aufwertung beruht allerdings, wie es sich zeigen wird, auf einer Missdeutung des Werkes.¹⁴⁷

Durch das Aristoteles-Studium ergeben sich die konträren Begriffe von Tun und Anschauen, die auf der expliziten Ebene des kritischen Textes die ironische Struktur steuern. Ihre tragende Opposition entsteht durch die Gegenüberstellung von Theorie und Lektüre, theoretischen Überlegungen und konkretem Leseerlebnis, wobei sich schließlich das letztere als stärker erweisen wird. Während im ersten, poetologische

¹⁴⁶ Luhmann 1995, S. 254ff.

¹⁴⁷ Vgl. Pulver, Elsbeth: Hofmannsthals Schriften zur Literatur. Bern: Verlag Paul Haupt 1956, S. 51.

Probleme erörternden Teil der frühere, ästhetizistische D'Annunzio immer noch abgelehnt wird, zieht die Kritik über seinen neuesten Roman *Die Jungfrauen von Felsen*, die jetzt als zweiter Teil des Essays von dem ersten auch getrennt wird, schon eine positive Bilanz.

Es scheint, als ob der junge Kritiker im vergangenen Jahr zum Dilemma von Künstlichkeit-Lebensbezogenheit nach entsprechender theoretischer Hilfe gesucht und diese erst bei Aristoteles gefunden hätte. Der andere Lehrmeister, der nicht benannt wird, muss Nietzsche sein. Nicht nur, dass seine eifrige Lektüre in dieser Zeit in Hofmannsthals Briefwechsel nachweisbar ist,¹⁴⁸ er wird auch von D'Annunzio selber als Vorbild anerkannt und propagiert. So steht wohl mehr Nietzsche als Aristoteles hinter der hier entworfenen neuen poetologischen Konzeption, wenn jetzt Tun und Handeln als normative Verhaltensweisen gelten. Als Bezugspunkt kommt immer noch ‚das Leben‘ vor. Sogar dreimal wird D'Annunzio unterstellt, er wisse zwar „um die Zeichen des Lebens“, aber es fehle ihm, „was an dem allen daran ist“, seine Weisheit erschöpfe sich vollständig im „Anschauen“, das eine teilnahmslose Distanzierung von der Welt zur Folge habe. (GW RA I, S. 206f.)

Mit dieser Bestimmung der Autorposition liefert der Rezensent insofern eine genaue Definition für die Beobachtung zweiter Ordnung, als dass von ihm ganz besonders die Unmittelbarkeit der Lebenserfahrung als das wichtigste Kennzeichen des modernen Dichters ausgeklammert wird. Der gleiche Mangel wird von ihm auch bei D'Annunzios Hauptfiguren erkannt, was zum Kernpunkt der Kritik führt: Der Poetik der Passivität und Schwäche wird die Forderung nach Kraft und Willen entgegengehalten, aus der Einsicht heraus, es hänge „aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Tuen.“ (GW RA I, S. 208.)

Der Rezensent schließt den ersten Teil mit dem Versprechen, der italienische Schriftsteller habe aus dieser Erkenntnis die Konsequenzen gezogen und sein neuer Roman sei das Ergebnis davon.

Was man jedoch im zweiten Teil der Rezension über den Roman erfährt, kann die Erwartungen bezüglich der erlösenden Tat kaum erfüllen. Im Vergleich zu den bisherigen Buchbesprechungen versucht der Rezensent jetzt den Inhalt ausführlicher und vielseitiger bekanntzumachen. Über die Charakterisierung des Protagonisten hinaus beschreibt er die Landschaft, die den Schauplatz bildet und die Lebensverhältnisse der Prinzessinnen, die als Titelfiguren eine schicksalhafte Begegnung für den Helden bedeuten könnten, wenn sie zum Schluss des Romans nicht aneinander vorbeigehen würden. Der Rezensent spürt in allen drei thematischen Bereichen schlummernde Kräfte auf. Der

148 Vgl. die Frühphase seines Briefwechsels mit Marie Gomperz. In: Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916. Mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg: Rombach Verlag 2001

Held sei auf der Suche und seine Beweggründe werden folgendermaßen gedeutet: „Seinem ungeborenen Sohn eine Mutter suchen, heißt die Tat suchen, in der man seine Kraft hergeben und lebendig werden kann.“ (GW RA I, S. 210.) In der Landschaft könne man lauter zurückgedrängte Naturkräfte erahnen: „Es ist ein gigantisches Heranschwanken, Sichaufbäumen, Emporklimmen, Zudringen; ein übermässiges Wollen und Können, das plötzlich starr und stumm geworden ist.“ (GW RA I, S. 211.) Schließlich sollten die Prinzessinnen die „sittliche Schönheit“ mit ihrem wunderbaren Ausharren verwirklichen „und handeln dadurch, dass sie da sind und lächeln und hinter ihrer Schönheit ihre Verzweiflung verbergen.“ (GW RA I, S. 212.)

Dominierend ist hier jedoch dieselbe schwüle Atmosphäre, die jedes Prosawerk D'Annunzios beherrscht und es bleibt alles beim Alten. Der Rezensent selbst muss zugeben: „Somit ist es wieder zu keiner Tat gekommen, und man könnte glauben, es sei wenig gewonnen.“ (GW RA I, S. 212.)

Die Wiedergabe der handlungsarmen Geschichte kann nicht davon überzeugen, dass in diesem Roman irgendein Durchbruch erfolgt wäre; es ist allein der Rezensent, der hier zum Schluss einen „wundervollen Umschwung“ erblickt, indem er behauptet, der Dichter fange mit diesem Werk an, „den Mächten, die binden, gerecht zu werden“. (GW RA I, S. 213.)

In dem positiven Ausklang spielen also nicht die immanenten Werte des D'Annunzio-Romans eine Rolle, sondern die bewusste oder unbewusste Missdeutung des Werkes durch den Kritiker – die ethisch fundierte aristotelische Theorie kann erst mit Hilfe dieses Widerspruch gerechtfertigt werden. Das war aber nicht die letzte Pointe des Essays von Hofmannsthal. Bis zu diesem Punkt hatte es den Anschein, es ginge ihm in erster Linie um die – auf die klassische Lehre von Aristoteles gestützte – Rechtfertigung seiner poetologischen Ansichten, um die moralische Widerlegung des reinen Ästhetizismus. Als wolle er beweisen, dass sogar das Werk eines so ausgewiesenen ästhetizistischen Autors wie des italienischen Dekadenten Gabriele D'Annunzio, im Interesse des poetologischen Ziels missverstanden, umgedeutet werden kann. Diese, im Grunde genommen sogar ‚edle‘ poetologische Intention gewinnt aber im vorletzten Absatz des Essays einen neuen Sinn, wenn sich jetzt der strenge Kritiker und konsequente Theoretiker als Leser entpuppt:

Wie ich vor ein paar Monaten mit diesem Buch in Venedig unter den Arkaden saß, war seine Kraft so groß über mich, dass mir unter dem Lesen wirklich manchmal war, als trüge mir der Dichter sein ganzes Land entgegen, als käme Rom näher heraufgerückt, das Meer von allen Seiten hergegangen, ja als drängen die Sterne stärker hernieder. (GW RA I, S. 208.)

Letztlich wird also die Lesesituation – wie der Kritiker das Werk liest und sich dabei vollständig fasziniert fühlt – rekonstruiert, was bereits eine neue Unterscheidung, die

Vorwegnahme der Beobachtung dritter Ordnung bedeutet.¹⁴⁹ Aus dieser Perspektive gesehen, kann nämlich durchaus das Leseerlebnis als das Primäre und die Theorie, das poetologische Bedürfnis als das nachträglich Hinzugefügte bezeichnet werden. Immerhin kann man ihre Relevanz an diesem Punkt des Textes nicht mehr entscheiden; die Missdeutung von D'Annunzio kann auch als Zeichen der Ambivalenz dieser Konstellation aufgefasst werden.

Als besonders artifizielles Moment zeigt sich in dem letzten D'Annunzio-Essay nicht mehr die Sprache, es ist eher die Ereignishaftigkeit der Kritik, die die Diskursivität zu durchbrechen vermag. Wenn man im Text nicht nur die poetologischen Erörterungen und die kritischen Werturteile bemerkt, sondern auch das spätsommerliche oder herbstliche Venedig – der Essay ist im Dezember geschrieben – sowie den unter den Arkaden sitzenden, sich beim Lesen vergessenden Kritiker wahrnimmt, dann erkennt man die entworfene Lesesituation als Erzählsituation schlechthin, woraus folgt, dass man sich schließlich und endlich inmitten einer Erzählung befindet.

2.4 Die Folgen der ironischen Struktur für die kritische Intention

Die ironische Struktur in den Essays über D'Annunzio entstand durch die Wechselwirkung von Gedankenstruktur und Textgestaltung. Auf der konzeptionellen Ebene wurden hierarchisch abgestufte Oppositionen durchgespielt und nach der ursprünglichen Absicht des Essayisten hätte das eine Glied den Sieg davontragen müssen. Dies wurde aber auf der Ebene der Textgestaltung durch die Wechselbewegung zwischen Kritik/Theorie und Lektüre, zwischen diskursiven Aussagen und durchpoetisierten Textstellen stets verhindert. Das theoretische Bestreben wurde durch das überwältigende Leseerlebnis sowie durch das unwillkürliche Weiterschreiben des Gelesenen, also von dem Kontext des primär Literarischen kontrapunktiert. Zu einer Synthese, zu einer Auflösung der polarisierten poetologischen Absichten konnte es auf diese Weise nicht kommen, der Abschluss erscheint in allen drei Texten unvorbereitet und wirkt pointartig.

Unentschieden bleibt deshalb, worauf der Essayist eigentlich hinaus wollte. Der überbetonte Schönheitskult von D'Annunzio stellt ein Gegenkonzept zu der eigenen Ästhetik von Hofmannsthal dar. Wäre es für ihn in erster Linie darum gegangen, seine eigenen poetologischen Ansichten der faszinierenden Schreibweise des italienischen Dekadenten entgegenzusetzen, so hätte er sie entschlossener und eindeutiger ablehnen müssen. Aus den behandelten Essays sind jedoch Inkonssequenzen und Widersprüche herauszulesen: Eine unwiderrufbare negative Kritik an D'Annunzio wurde nur in der

149 Luhmann 1995, S. 158f.

Rezension zu seinem Roman *Triumph des Todes* formuliert, aber auch hier wird deren Schärfe durch die identifikatorische Redeweise, wie es die Textanalyse gezeigt hat, zunehmend zurückgenommen. Die Beurteilung von D'Annunzio bleibt also widersprüchlich: Trotz der theoretisch begründeten Ablehnung seiner Kunstauffassung erfolgt in den Essays eine uneingestandene Rechtfertigung seiner literarischen Werke.

Dieser Widerspruch resultiert aus der zwiespältigen Situation des Essayisten. Hofmannsthal fühlte sich als verantwortungsvoller Dichter einer Poetik verpflichtet, die sowohl auf dem Schönen als auch der Moralität beharrt. Andererseits konnte er sich als moderner Dichter auch der Faszination der neuen Wahrnehmungsweisen und Darstellungsmöglichkeiten, der Kontingenz der Beobachtung zweiter Ordnung nicht entziehen. Dass diese letztere zwar einen Gewinn im Ästhetischen, aber zugleich auch einen Verlust, nämlich den des direkten Lebensbezugs, bedeutet, war eine schmerzhaft poetologische Grunderfahrung seiner Generation. Indem die essayistischen Texte mit ihren Aporien bei Hofmannsthal auf paradoxe Weise „Ganzheitsentwürfe“¹⁵⁰ postulieren, signalisieren sie dieselbe Identitätskrise, aus der die zeitgenössischen literarischen Texte hervorgegangen sind.

3. Poesie und Leben. Aus einem Vortrag

Der Essay aus dem Jahre 1896 ist ein grundlegendes Dokument der frühen Poetik Hofmannsthals, die an die verschiedensten Themen und Gattungen anknüpft und ständig um die als unaufhebbar erscheinende Dichotomie von Kunst und Leben kreist. Der Dichter rechnet zwar in den Rezensionen über Algernon Charles Swinburne (1892), Walter Pater (1894) beziehungsweise Gabriele D'Annunzio (1893, 1894 sowie 1895) mit dem Ästhetizismus ab, beharrt jedoch auf der Eigenwertigkeit der Kunst in anderen Kritiken wie *Eine Monographie* (1895), *Über ein Buch von Alfred Berger* und *Gedichte von Stefan George* (beide 1896). Die Interpreten betrachten daher *Poesie und Leben* als einen Schlüsseltext, der die ganze Problematik – eine Hauptfrage der Jungwiener Kritik schlechthin – zusammenfassend akzentuiert.¹⁵¹

¹⁵⁰ Kernmayer, Hildergard: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Einige Überlegungen. In: Csáky, Moritz / Kury, Astrid / Tragatschnig, Ulrich (Hg.): Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Innsbruck / Wien / München / Bozen: Studien Verlag 2004, S. 209–213, hier S. 211.

¹⁵¹ Vgl. Steinecke, Hartmut: Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980). Teil I. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989, S. 497–511, hier S. 504f.

Ernst-Otto Gerke erforscht formale Eigenschaften, Bildlichkeit und Stilprinzipien in mehreren essayistischen Texten Hofmannsthals. Nicht einmal seine Darstellung kann sich aber von den langlebigen Reflexen der Interpreten befreien: Wie überall, wird auch hier *Poesie und Leben* als programmatische Schrift aufgefasst, demzufolge ausschließlich ihre Inhaltlichkeit hinterfragt. Gerke behauptet, dass in ihr „die Eigenständigkeit der Poesie mit aller Deutlichkeit ausgesprochen [ist]“, gleichzeitig beeilt er sich wie Hofmannsthal, dem Leser „wieder den Lebensbezug der Dichtung ins Bewußtsein zu rufen“, um „ein formalistisches Mißverständnis“ zu vermeiden.¹⁵²

Man kann diese Erläuterung von *Poesie und Leben* für paradigmatisch halten. Erst bei Matthias Mayer ist ein neuer Ansatz zu entdecken, indem er, wenn auch eher nur beiläufig, bemerkt, dass Hofmannsthal „seine Poetik als Vortrag, als Ansprache an ein Publikum formuliert und nicht monogam-esoterisch dem Schreiner der ‚Blätter‘ anvertraut“.¹⁵³ In diesem Sinne wird im Folgenden die Annäherung an *Poesie und Leben*, ausgehend von der Gattungsproblematik, unternommen.

3.1 Gattungstheoretische Überlegungen

Während Hofmannsthal die anderen sechs Reden dieser Schaffensperiode tatsächlich bei einer festlichen Gelegenheit vortrug, also als Rede entwarf, wurde *Poesie und Leben* von ihm ursprünglich zum Druck für die Zeitschrift *Die Zeit* bestimmt, also fiktional konzipiert.¹⁵⁴ Den fiktionalen Charakter des Textes unterstützt auch der Untertitel „Aus einem Vortrag“: Indem er auf das Fragmentarische hinweist, einen breiteren Sinn- und Textzusammenhang vorweg nimmt, der aber in der Unbekanntheit bleibt. Damit wird der stabile Wirklichkeitsbezug der anderen Reden hier ausgeklammert.

Fiktionale Texte erfordern eine grundsätzlich andere Annäherung als Festreden, die realen Bedürfnissen des Publikums nachgehen.¹⁵⁵ Das Rollenspiel in seinen bevor-

152 Gerke 1970, S. 34.

153 Mayer, Matthias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart. Weimar: Verlag J. B. Metzler 1993, S. 148f.

154 Olivia Warwig ist demgegenüber der Ansicht, Hofmannsthal habe die Rede vor einem Akademikerpublikum gehalten, allerdings hat sie keinen unwiderlegbaren Beweis dafür. Vgl. Dies.: „Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen“. Rezensionen und andere Prosa Hugo von Hofmannsthals 1891–1901. Kritische und kommentierte Edition. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie im Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal 2012. S. 168–170.

155 Zu diesem Problem siehe: Schmidt, J. Siegfried: Fiktionalität als texttheoretische Kategorie. In: Weinrich, Harald (Hg.): Positionen der Negativität. München: Wilhelm Fink Verlag 1975 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 6), S. 526–528, hier S. 528.: „Die Kennzeichnung ästhetischer Texte als ‚fiktional‘ fungiert als Signal an den Rezipienten, eine bestimmte Einstellung zur Semantik solcher Texte aufzubringen [...] die den Text nicht unter dem Aspekt seiner Referenz, sondern in der Fülle seiner Referentiabilität rezipiert.“

zugten Gattungen wie Gespräch, Brief und Rede gibt Hofmannsthal die Möglichkeit, eine Distanz zur Problematik des Textes zu bewahren, somit die eigene Anteilnahme an der Aussage offen zu halten.

Poesie und Leben evoziert die traditionelle Gattung der Rede. Wie Hofmannsthal einem fiktiven Publikum seine höchst modernen Ansichten über die Kunst in Redeform mitteilt, ist der Geste ähnlich, mit der er die Textsammlung *Erfundene Gespräche und Briefe* entwirft. In all diesen Schriften werden die neuesten poetologischen Erkenntnisse, noch kaum artikulierbaren Krisenerfahrungen eines jungen Dichters mit überlieferten, festen Aussageformen bekleidet. Das Beharren auf geistigem Erbe bei gleichzeitiger Modernität ist ein Wesensmerkmal des Lebenswerkes von Hofmannsthal. „Tradition und Innovation verschmelzen darin so eng, dass es generell unmöglich ist, das Maß der einen Seite abzuschätzen, ohne den Anteil der Anderen zu wägen“ – stellt Jacques Le Rider fest.¹⁵⁶

Der Unterschied zwischen den verschiedenen fiktionalen Prosatexten dieser Art besteht darin, dass während die Dialog- und Briefform bei Hofmannsthal konsequent durchgespielt werden, *Poesie und Leben* sowohl inhaltlich als auch stilistisch-rhetorisch mit wenigen Übergängen zwei Texttypen von beinahe gleichem Umfang umfasst: einen durch und durch rhetorisierten Rederahmen und eine sachliche Auslegung der modernen Dichtung. Während der erste in der Hofmannsthal-Literatur kaum Beachtung fand, wurde der zweite, der die Konzeption von *Poesie und Leben* erläutert, gründlich untersucht. Im Weiteren wird daher das Augenmerk auf den vernachlässigten Redecharakter gerichtet.

Die Rede gehört bekanntlich seit der Antike in den Kompetenzbereich der Rhetorik. Die verschiedenen klassischen Rhetoriken sind Vorschriftenensammlungen, die für die Abfassung von wirksamen Reden zuständig waren. Seit der Frühen Neuzeit lebte die Rhetorik mit der Poetik in einer „sehr engen Symbiose“, die bei den antiken Klassikern noch völlig fehlte.¹⁵⁷ Nicht nur rhetorische Figuren, sondern auch die Arbeitsstadien der Rede wurden in die Dichtungslehre übernommen, zuweilen ging es sogar bis zur Einverleibung des Poetischen durch die Rhetorik. Die Kunst galt bis zum Ende des Rationalismus als erlernbare *techné*, danach wurden im Geiste der Genieästhetik die verbindlichen Regelsysteme abgeschafft, was das Ende der rhetorischen Poetik bedeutete.

Wenn Hofmannsthal für seine ästhetische Theorie die Rede als Präsentationsform wählt, ist das eine Art Wiederbelebung der skizzierten Tradition. Sie wird jedoch zugleich neuinterpretiert, weil die Rede hier als fiktional erscheint, folglich Rhetorisches und Fiktional-Literarisches sich die Waage halten.

¹⁵⁶ Rider, Jacques Le: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1997, S. 10.

¹⁵⁷ Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, S. 48.

Hofmannsthals Anliegen mit dem Vortrag ist, geläufige – sowohl tradierte als auch modische – Vorstellungen von der Poesie zu widerlegen bzw. die eigenen Ansichten darzustellen. Während beim ersteren das Rhetorische überwiegt, kommt der zweite, der theoretische Teil der Rede einer wissenschaftlichen Abhandlung nahe.

Unter den drei klassischen Redegattungen – politische Staatsrede, juristische Gerichtsrede, Gelegenheits- oder Festrede – kann Hofmannsthals Vortrag zur letzteren gezählt werden, die auch epideiktische Rede oder *genus demonstrativum* genannt wird. Zu diesem Redetyp gehören wissenschaftliche Vorträge, die primär der Informationsvermittlung dienen. „Die Funktion des *genus demonstrativum* besteht darin, existierende Meinungen, Annahmen oder Ideologien entweder zu bestätigen oder abzulehnen, diese aber nicht durch Reflexion und Rede herbeizuführen.“¹⁵⁸

3.2 Die strukturellen Teile der Rede

Von den klassischen Redeteilen – *exordium*, *narratio*, *argumentatio* und *peroratio* – sind im *genus demonstrativum* nur die Einleitung und der Schluss aufzufinden, die den Rahmen bilden, weil hier prinzipiell kein argumentatives Verfahren eingesetzt wird.¹⁵⁹ Sie dienen der Kontaktaufnahme mit dem Publikum, während im mittleren Teil der Gegenstand der Rede plausibel gemacht wird.

In Hofmannsthals Vortrag kann man im Wesentlichen diese strukturellen Tendenzen verfolgen. Während sich die Einleitung auf die Beziehung zwischen Redner und Publikum konzentriert, spielen die Zuhörer im mittleren Teil keine beträchtliche Rolle. Ein großer Unterschied zum klassischen Aufbau besteht jedoch darin, dass Hofmannsthal das *exordium* unverhältnismäßig verlängert, weshalb der Rahmen, die *peroratio* miteingegriffen, nicht viel kürzer wird als der mittlere Teil. Allein diese Tatsache deutet darauf hin, dass der Redner dem *exordium* eine besondere Bedeutung zuspricht.

3.2.1 *exordium*

Das *exordium* ist der Redeanfang. Es soll drei Aufgaben erfüllen: die Aufmerksamkeit des Publikums für das Thema wecken, den Hauptteil inhaltlich vorbereiten und die Sympathie des Publikums gewinnen. Letzteres kann dadurch erfolgen, dass der Redner die eigene Person als glaubwürdig und kompetent vorstellt, die Bedeutung des Themas hervorhebt oder dem Publikum schmeichelt.

158 Ebd., S. 23f.

159 Ebd., S. 64.

Hofmannsthals erster Satz – „Sie haben mich kommen lassen, damit ich ihnen etwas über einen Dichter dieser Zeit erzähle, oder auch über einige Dichter oder die Dichtung überhaupt [...]“ – weicht von seinen üblichen Redeanfängen nicht ab.¹⁶⁰ Er gibt das Thema an und schiebt die Verantwortung der Initiative gleich von sich weg. Was aber danach kommt, widerspricht jeder Erwartung: Er tut alles, um seine Zuhörer von dem eigenen Vortrag zu befremden.

In der nachfolgenden Charakterdarstellung erkennt er zwar an, dass er dem Alter nach seinem Publikum zugehört, aber aus diesem biologischen Umstand müsse bei weitem nicht ein geistiger Konsens erfolgen. Vielmehr betont er seine Distanz zur Kunstauffassung der eigenen Generation und beschimpft seine Zuhörer für ihr unkritisches Verhalten: „Unglaublich viele Schlagworte und Eigennamen haben Sie in ihrem Gedächtnis [...] Sie sind soweit gekommen, dass Ihnen überhaupt nichts mehr mißfällt.“ (GW RA I, S. 13.)

Der verkehrte Redeanfang ist allerdings nicht völlig unbekannt in der Rhetorik. Er kommt vor allem dann vor, „wenn der Redner zu den (ihm vielleicht unangenehmen) Inhalten am liebsten nichts sagen würde“.¹⁶¹ Hier ist das nicht der Fall. Die Erklärung des Redners für das eigene zwiespältige Verhalten kann mittlerweile für höchst bezeichnend gehalten werden, da darin der bei Hofmannsthal so typische Zweifel zum Ausdruck kommt:

[...] ich [glaube] ernsthaft erkannt zu haben [...], dass man über die Künste gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, dass es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht [...] (GW RA I, S. 13.)

Ein solcher Satz stellt gerade die Vernünftigkeit der ganzen Angelegenheit in Abrede. Um den Vortrag fortsetzen zu können, müsste jetzt der Redner diese Behauptung widerlegen oder zumindest eine Pause einsetzen; er steigert aber die Spannung zwischen sich selbst und dem Publikum noch. In dem nächsten langen Abschnitt erwägt er die Möglichkeiten der Verständigung für den Fall, wenn er zu sprechen beginnen würde. Über den zukünftigen Vortrag spricht er dabei ausschließlich in Konjunktiv Irrealis.

3.2.2 Der rhetorische Höhepunkt der Rede

Im zweiten Teil des *exordiums* entfaltet sich Hofmannsthals rhetorisches Können in seiner vollen Bedeutung: sowohl als Überredungskunst als auch als Umgang mit Tropen

¹⁶⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Poesie und Leben. In: GW RA I, S. 13–19, hier S. 13.

¹⁶¹ Ottmers 1996, S. 55f.

und Figuren. Der Redner versucht seine Zuhörer davon zu überzeugen, dass zwischen ihm und ihnen die einzige vorstellbare Relation die des Missverständnisses ist. Um die These – „Sie [würden] glauben, ich habe mit Ihnen geopfert, wo ich gegen Sie geopfert habe [...]“ (GW RA I, S. 13.) – zu beweisen, bedient er sich einer Beispiellargumentation. Dabei ist hervorzuheben, dass in keinem der herangezogenen Fälle etwas Konkretes gesagt wird; die Beispiele stellen abstrakte Schemen oder deren bildhafte Illustrationen dar:

Ich würde mich angegriffen sehen mit Argumenten, die mich nicht treffen, und in Schutz genommen von Argumenten, die mich nicht decken. Ich würde mir manchmal vorkommen wie ein unmündiges Kind und dann wieder der Verständigung entwachsen wie ein zu alter Mann. (GW RA I, S. 14.)

Die Argumentation basiert keinesfalls auf objektiver Gültigkeit – so wird nicht erklärt, warum die Argumente nicht treffen werden –, ihre Plausibilität beruht auf der Subjektivität des Redners. Die Beweisführung ist nicht logisch, sondern rhetorisch.

Das Zitat ist zugleich ein Beispiel für die Verwendung von Stilfiguren, die die rhetorische Wirkung erhöhen. Beide Sätze sind nach dem Aufbau Parallelismen, inhaltlich bestehen sie aus Antithesen. Der zweite Satz enthält auch zwei Vergleiche.

Der Redner argumentiert zusammenfassend noch dafür, dass er nur „scheinmässig“ verstanden werden könne; wenn eine Zustimmung dennoch entstehen würde, so geschähe es aufgrund irgendeiner „Täuschung“. (GW RA I, S. 14.) Der abschließende kurze Absatz bildet einen Übergang zum mittleren Teil. Die Vorstellung von der Unmöglichkeit der Verständigung wird beiseite geschoben; der Akzent liegt jetzt auf der Differenz in der kritischen Praxis der beiden Parteien, wobei der Konjunktiv auf Indikativ umgetauscht wird. Die Futurformen weisen darauf hin, dass endlich bald über Kunst gesprochen wird.

3.2.3 *peroratio*

Die *peroratio* erfüllt gewöhnlich zwei Aufgaben: Sie soll gleichzeitig das Gesagte wiederholend zusammenfassen und die Zuhörer einvernehmend stimmen. Tatsächlich wird hier der grundlegende Gedanke noch einmal hervorgehoben: „Das Element der Dichtkunst ist ein geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte.“ (GW RA I, S.18f.) Dem Begriff des Lebens zugesellt, kehrt zugleich auch das Problem des Verstehens aus dem *exordium*, hier als ein Problem des Kunstverständnisses, wieder: „Nur mit dem Gehen der Wege des Lebens [...] wird das Verstehen geistiger Kunst erkaufte.“ (GW RA I, S.19.) Das Artikulieren desselben ist wiederum mit Schwierigkeiten belastet:

Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, dass die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sich auf die Herzen legt, [...] und die wahrhaft Verstandenen sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden. (GW RAI, S. 19.)

Der Redner kehrt also zur Position des *exordiums* zurück: Nach der exakten Darlegung der modernen Dichtkunst im mittleren Teil ist er in der *peroratio* bei weitem nicht überzeugt, dass hier etwas Wichtiges gesagt worden wäre, noch weniger will er seine Zuhörer für das Gesagte gewinnen. Seine abschließende Geste ist ein Gleichnis, das ein Meisterstück seiner rhetorischen Kunst darstellt, indem es den Widerruf der Rede impliziert: „Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens dass es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen.“ (GW RAI, S. 19.)

3.3 Die dekonstruierende Gebärde in *Poesie und Leben*

Ohne auf die Dichtungstheorie des Vortrags näher einzugehen, soll nur auf deren grundsätzliche Gemeinsamkeit mit Stefan Georges Poetik, wie sie in der Zeitschrift *Blätter für die Kunst* zu lesen ist, hingewiesen werden. Beide verharren in einer „geistigen Kunst“, aus der das Materielle ausgemerzt wird, in der nur die Worte zählen, und die Formulierungen von beiden sind gleichermaßen apodiktisch verfasst. Die ausführlichere Erörterung Hofmannsthals scheint zugleich merkwürdige Ähnlichkeiten mit der – erst viel späteren – strukturalistischen Literaturkonzeption aufzuzeigen, in welchem Sinne sein Programm schlechthin die Literaturauffassung der Moderne impliziert. Im Rederahmen wird jedoch – wie aus dem Bisherigen folgt – erneut versucht, die Mittelbarkeit des Wissens von der Kunst und damit eigentlich die Gültigkeit der Theoriebildung zu bezweifeln, die Zweckmäßigkeit der eigenen Rede in Frage zu stellen, also die entworfene Literaturauffassung der Moderne zu dekonstruieren. Weil die Rede sowohl gehalten als auch widerrufen wird, kann sie als Vorwegnahme der post-modernen Ästhetik betrachtet werden. Bestätigt wird die dekonstruierende Haltung weiterhin dadurch, dass auch die Unvermeidbarkeit des Missverstehens apostrophiert wird.¹⁶²

Die dekonstruierende Gebärde des Redners ist mit der Rhetorisiertheit seiner Aussage eng verknüpft. Durch die Gattungswahl wird ja schon die Grundlage für die Rhetorisierung geschaffen; innerhalb des Redetextes können wir dort eine Steigerung der Dekonstruktion – eine erneute Bezweiflung des Theoretisierens – erfahren, wo rhetor-

¹⁶² Vgl. dazu die Äußerung von Paul de Man über den „radikal dekonstruktiven Charakter“ des Textes: „Der Text weiß, dass er mißverstanden wird und sagt es auch. Er erzählt die Geschichte, die Allegorie seiner Fehlinterpretation...“ – zitiert nach: Zima, Peter V.: Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik. Tübingen / Basel: Francke Verlag 1994, S. 118f.

rische Mittel in ihrer Vielfalt – als Tropen und Figuren sowie Argumentationsstrukturen – eingesetzt werden.

Sowohl auf den Zusammenhang von Rhetorik und Postmoderne als auch auf die Verwandtschaft von Wiener Moderne und Postmoderne wurde von anderen schon hingewiesen.¹⁶³ Wenn man in Hofmannsthals Vortrag die postmoderne Haltung bemerkt, dann liegt der Akzent allerdings nicht unbedingt auf der Dichotomie von Poesie und Leben: Dann ist der Vortrag ein Zeugnis für sein Zweifeln an der Artikulierbarkeit einer Ästhetik der Moderne, ein Beweis also für die Sonderstellung der Wiener Moderne.

4. *Der Dichter und diese Zeit*

Die zweite Rede, *Der Dichter und diese Zeit* wurde, im Gegensatz zu *Poesie und Leben*, nicht fiktional konzipiert, sondern 1906 in mehreren deutschen Städten und 1907 auch in Wien gehalten. Im Gegensatz zu *Poesie und Leben* wird diese Rede nicht widerrufen, und auch die Verständigung mit dem Publikum ist nicht ausgeschlossen. Dies involviert jedoch nicht, dass hierin der radikal dekonstruktive Charakter von *Poesie und Leben* zurückgenommen worden wäre. Immerhin sind es nicht mehr seine Zuhörer, die den Vortragenden durch ihre Erwartungen herausfordern würden. Diesmal spielt nämlich die kodifizierte tradierte Ästhetik und nicht der Zeitgeschmack den Gegenpart. Dem letzteren gegenüber erscheint sogar Hofmannsthal während der ganzen Rede in einem erstaunlichen Maße entgegenkommend zu sein: Das Novum ist gerade das unbedingte Verständnis, man könnte vielleicht auch sagen, die Empathie, die er ‚dieser Zeit‘ und den Menschen ‚dieser Zeit‘ entgegenbringt. Hier spricht nicht mehr der Dichter des Ästhetizismus, der die ‚Poesie‘ vom ‚Leben‘ abzuheben beabsichtigte und auf der Einhaltung gewisser Regeln bestand, während er sich die Kunst als esoterisches Feld hinstellte. Er erkennt zwar an, „[...] daß in einem höheren Sinn nur die vollkommenen Kunstwerke, diese seltenen Hervorbringungen des Genius existieren“.¹⁶⁴ Trotzdem plädiert er für die Erweiterung der Grenzen der Kunst:

Sie werden sich fragen, wie diese Erkenntnis und jene Duldung beieinanderwohnen können, aber doch können sie das; es gibt Anschauungen, die zwischen ihnen vermitteln, und es erfordert nur eine gewisse Reife, sie in sich zu vereinen – aber nur dieser Duldung, dieser Nichtabgrenzung werde ich mich in unserer Unterhaltung zu bedienen haben. (GW RA I, S. 56.)

163 Vgl: Niehues-Pröbsting, Heinrich: Zusammenhang von Rhetorik, Kritik und Ästhetik. In: Barner, Wilfried (Hg.): Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Stuttgart: Metzler 1990 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Bd. 12), S. 237–251, hier S. 242: „In der Postmoderne sind die lange verpönten pathetischen Mittel wieder zugelassen und werden bewußt eingesetzt, wie dieser Stil überhaupt durch Rhetorik – im positiven wie im negativen Sinne des Wortes – auszeichnet.“

164 Hofmannsthal, Hugo von: *Der Dichter und diese Zeit*. In: GW RA I, S. 54–81, hier S. 56.

Die Toleranz, die Hofmannsthal aufzubringen für unerlässlich hält, hängt damit zusammen, dass er seine Gegenwart in ihrer „Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit“ erlebt, weshalb für ihn die früheren, bewährten künstlerischen Techniken erschöpft zu sein scheinen. (GW RA I, S. 60.) Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen ist er jedoch darüber nicht verzweifelt und er fühlt sich auch nicht berufen, einen allgemeinen Werteverlust zu diagnostizieren, sondern er versucht, die widerspruchsvolle Komplexität der Zeit unter dem Aspekt der Darstellungsproblematik klarzustellen:

Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über den Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist [...] Es fehlt in unserer Zeit den repräsentativen Dingen an Geist, und den geistigen an Relief. (GW RA I, S. 57.)

Bei dem Verschwinden der Transparenz vertritt Hofmannsthal die Offenheit als einzig annehmbares dichterisches Verhalten. Er zeigt sich bereit, auf feste Maßstäbe zu verzichten, sich dem Neuen nicht zu verschließen, was man auch als postmoderne Geste auffassen kann. In der Rede trifft man auf eine Reihe postmoderner Signale, sowohl in Betreff der Bedeutung als auch der Gestaltung der Aussagen.

Der Redner beginnt mit der Enthierarchisierung eingewurzelter Wertvorstellungen. Zuerst wird die Erhabenheit des Dichterberufes und des deutschen Phänomens ‚Genie‘ bezweifelt, der Unterschied zwischen Dichter und Nicht-Dichter aufgehoben; demgegenüber könne der Journalist sogar „mit dem Glanz der Dichterschaft“ versehen werden. (GW RA I, S. 63.) Solche verblüffenden Aussagen spiegeln freilich nicht die ästhetische Wertordnung eines ästhetizistischen Dichters wider; Hofmannsthal hat sich den Standpunkt des alltäglichen Lesers zu eigen gemacht, während er die klassischen Orientierungspunkte ignoriert.

Sein Leser sei so wie die Zeit: orientierungslos, hastig. Durch eine unbestimmbare Sehnsucht getrieben, könne er an seinem eigentlichen Telos, der Poesie, vorbeigehen. Letzten Endes sei es auch egal, ob man „nach den Büchern der Wissenschaft und der Halbwissenschaft“ oder „nach jedem bedruckten Fetzen“ greift. (GW RA I, S. 65.) Die Legitimation für die Gleichsetzung ergibt sich daraus, dass infolge ihrer fundamentalen Sprachlichkeit unter all diesen geistigen Gebieten eine Verwandtschaft bestehe.

Der zweite Teil des Vortrags handelt von dem Verhältnis des modernen Dichters zu seiner Zeit. Wenn er dieser gerecht werden wolle, dürfe er an nichts vorbeigehen, mahnt Hofmannsthal. Die von ihm als Beispiel aufgezählten Themenfelder zeigen eine so große Vielfalt in die Breite und Tiefe der Jahrhundertwende um 1900, wofür man sonst gewöhnlich Musils *Mann ohne Eigenschaften* herbeizitiert:¹⁶⁵

¹⁶⁵ Vgl. „Man träumte von alten Schloßalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen von Arbeitssklaven, menschlichen

Er kann ja keinem noch so unscheinbaren Ding vorüber: daß es etwas in der Welt gibt wie Morphinum, und daß es je etwas gegeben hat und Märkte von Menschen gibt, das Dasein Asiens und das Dasein von Tahiti, die Existenz der ultravioletten Strahlen und die Skelette, der vorweltlichen Tiere, diese Handvoll Tatsachen aus allen Ordnungen der Dinge sind für ihn immer da, stehen irgendwo im Dunkel und warten auf ihn und er muß mit ihnen rechnen. [...] Er darf nichts von sich ablehnen. Er ist der Ort, an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen. (GW RA I, S. 72.)

Dass Hofmannsthal die Wissenschaften seiner Zeit ähnlich wie Musil respektierte und der Gedanke der Verbindung von Kunst und Wissenschaft auch ihm nicht fernstand, beweist seine zusammenfassende Darstellung der zeitgenössischen Leserwünsche:

[...] nach fühlendem Denken, denkendem Fühlen steht ihr Sinn, nach Vermittlung dessen, was die Wissenschaft in grandioser Entsagung als unvermittelbar hinnimmt. Sie aber suchen den Dichter und nennen ihn nicht. (GW RA I, S. 66.)

Von seinen Zeitgenossen werde bei dem Dichter das Verbleiben des Synthese-Schaffens, zu welchem die klassischen Vorfahren noch fähig waren, bemängelt. Die Dichter von heute zeigen vielmehr, laut Hofmannsthal, „den zerplitterten Zustand“ der Welt auf: „die gleiche Atomisierung, Zersetzung des Menschlichen in seine Elemente, Desintegration dessen, was zusammen den hohen Menschen bildet“. (GW RA I, S. 73.) Durch diese Worte bietet der Redner einen krisenvollen Status von Zeit und Kunst mit einer beinahe postmodernen Terminologie.

Der Schluss der Rede ähnelt dem pointartigen Ausklang der früher besprochenen Essays mit ironischer Struktur. Der Redner evoziert wieder den Leser, aber nicht mehr irgendeinen gewöhnlichen, sondern einen solchen, der „zu lesen versteht“, und die Rede spitzt sich in seine Apotheose zu. Nicht der Dichter, er sei sogar dazu fähig, die in der Moderne so sehr vermisste Synthese zu verwirklichen, indem er alle Zeiten und Erlebnisse beim Lesen in sich integriert. Die Erfüllung der Erwartungen könne also doch nicht den Dichtern dieser Zeit auferlegt werden – mit dieser Schlussbemerkung kommt der Sprechende zum thematischen Schwerpunkt der Rede zurück.

Die Aufwertung des Lesers ist bereits in der Frühromantik da. Für das Vorhandensein ihrer Tradition in der Rede sprechen außer den bisher Festgestellten, zum Beispiel über die Eigenmächtigkeit der Sprache, auch die bevorzugten Stilfiguren wie die parataktische Syntax und die Vorliebe für Paradoxa.¹⁶⁶ Das Paradoxon dient im ganzen Text als grundlegender Baustein überhaupt. Durch seine Dominanz kommt eine aphori-

Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft.“ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt Verlag 1995, S. 55.

166 „Er [der Dichter] ist der Liebhaber der Leiden und der Liebhaber des Glücks. Er ist der Entzückte der großen Städte und der Entzückte der Einsamkeit. Er ist der leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die von ewig sind, und der Dinge, die von heute sind [...] Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod.“ (GW RA I, S. 68f.)

stische Textstruktur zustande, die zusammen mit solchen rhetorischen Figuren wie der Chiasmus und manchen Klangspielen, welche bereits in den D'Annunzio-Aufsätzen mit Entsemantisierung einhergingen, der Sinnstiftung im Wege steht, wodurch die postmoderne Textgestaltung wieder vorweggenommen wird.¹⁶⁷

Zum Schluss sollen die Novalis-Bezüge der Rede zu Worte kommen. Für einen Augenblick scheint sein Werk geeignet zu sein, die ersehnte Synthese darzustellen, aber letztlich wird eine solche Vollendung nicht einmal ihm gegönnt, was in Kenntnis der bereits besprochenen Zweifel Hofmannsthals, erscheint nicht unbedingt negativ. Beachtenswert ist es eher, dass Novalis mit dem Attribut „geheimnisvoll“ versehen wird.¹⁶⁸ Der Redner verwendet es nicht nur für „die Ausgeburt“ der eigenen Zeit, sondern auch für die künstlerische Produktion einer zukünftigen „aufgeklärten“ Epoche, in der dem Dichter nicht mehr das Unmögliche auferlegt wird, ihre Essenz zu geben: „Eine erwachte Zeit wird von den Dichtern mehr und Geheimnisvolleres verlangen“. (GW RA I, S. 76.)

Die als Utopie vorgestellte Epoche, in der das Ideal der Synthese nicht mehr Gültigkeit besitzt, ist genau die Postmoderne. Die hoffnungsvolle Erwartung einer solchen Zeit ist eine Geste, durch die ein Dichter der Moderne zwischen dem frühromantischen Novalis und den Dichtern der Postmoderne eine „geheimnisvolle“ Verbindung schafft.¹⁶⁹

5. Hofmannsthal und die Essaytradition

Nach Nietzsches Auftreten kann man in der Geschichte des deutschsprachigen Essays, stark vereinfacht, zwei Tendenzen verzeichnen: So wird essayistisches Schreiben entweder als „selbstreferentielle künstlerische Ausdrucksform“ oder aber als intellektuelle Denkarbeit mit moralischem Anspruch praktiziert.¹⁷⁰ Um die Jahrhundertwende knüpft der junge Hofmannsthal unmittelbar an die ästhetisierende Linie an. Wenn er den Essay als ein artistisches Sprachgebilde begreift und fruchtbar macht, so können als seine geistigen Väter gleich hinter Nietzsche¹⁷¹ die berühmten englischen Vertreter des fin

167 Berger, Albert-Moser / Gerda, Elisabeth (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag 1994, S. 254ff.

168 „Sie finden in dem Werke Schillers, Sie finden, wenn auch minder leicht zu dechiffrieren, in dem Werk Hebbels jeweils die Summe einer Epoche gezogen, Sie sind nahe dem Punkte, wo sie dem geheimnisvollen Novalis das gleiche zugestehen werden [...]“. (GW RA I, S. 74.)

169 In der Rede *Vom dichterischen Dasein* wird Novalis neben Hölderlin zu jenen Dichtern gezählt, die ihre Generation durch ihre „hohe aneignende Kraft“ für sich entdeckt habe. Hofmannsthal, Hugo von: *Vom dichterischen Dasein*. In: GW RA I, S. 82–91, hier S. 82.

170 Schärf 1999, S. 182.

171 Vgl. V. Szabó, László: „...eine so gespannte Seele wie Nietzsche“. Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 2006, S. 69–93.

de siècle John Ruskin und Walter Pater¹⁷² genannt werden, die von ihm selbst erwähnt oder besprochen werden. Unter seinen Vorbildern zeichnet sich Oscar Wilde durch die Rigorosität seines Ästhetizismus aus, wenn er mit Selbstverständlichkeit die Kritik als Kunstwerk und den Kritiker als Künstler apostrophiert. In dem Essay *The Critic as Artist* stellt dieser die Kritik sogar über die Kunst, weil jene fähig sei, dem Anspruch des Ästhetischen auf Autonomie vollständig gerecht zu werden, indem sie, von der empirischen Wirklichkeit befreit, als reine „Kreation“ die Kunst selbst zu ihrem Gegenstand wähle.

Nicht zuletzt muss im Rahmen der Darstellung der Essaytradition erneut auf das frühromantische Erbe hingewiesen werden, auf welches Hofmannsthal zurückgriff. Schon des Öfteren ist in der Literaturwissenschaft die literarische Moderne mit der Frühromantik in Verbindung gebracht worden.¹⁷³ Die Auffassung, dass es durchaus berechtigt sei, gerade mit Blick auf Hofmannsthals Literaturkonzept eine solche Kontinuität anzunehmen, vertrat bereits Ernst-Otto Gerke. Bei der Untersuchung von Hofmannsthals essayistischen Texten unternahm er eine Zusammenschau von Hofmannsthals kritischen Ansichten mit der als verwandt angesehenen Theorie Friedrich Schlegels zur „poetische[n] Kritik“.¹⁷⁴

Diese Verwandtschaft wurde durch die obige Analyse von Hofmannsthals Texten durchaus bestätigt: Es hat sich gezeigt, dass die Eigenart seiner Literaturkritik in der Unfixierbarkeit der essayistischen Position besteht, einer Unfixierbarkeit, die sich in der ironischen Struktur der kritischen Texte widerspiegelt. Die Ambivalenzen, die die Essays bestimmen, entstehen einerseits aus der Gegenüberstellung unterschiedlicher poetologischer Ansichten, andererseits aus der Pendelbewegung zwischen dem eigenen kritischen und dem neugeschaffenen fremden Text.

Noch stärker ist die Dissonanz in der Rede *Poesie und Leben* zwischen dem Rederahmen und dem mittleren Teil – sowohl was die Haltung des Redners als auch was die Rhetorizität der Redeteile betrifft. Demgegenüber ist eine solche Schwankung der Rednerposition im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* nicht auszumachen; der Vortragende zeigt sich überzeugt von der Relevanz seiner Aussagen. Die ironische Struktur entsteht hier durch die Gegenüberstellung von traditioneller und moderner Ästhetik. Die Ambivalenzen, die dem Text innewohnen, sind nicht dem Redner, sondern der geistigen Atmosphäre der damaligen Zeit zuzuschreiben. Der Vortragende besitzt die Fähigkeit, seine Zeit in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit zu überblicken und daraus Konsequenzen

172 Hofmannsthal, Hugo von: Walter Pater. In: GW RA I, S. 94–97.

173 Als eine logische Fortsetzung der Frühromantik erscheint die literarische Moderne zum Beispiel bei Menneimer, Franz Robert: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäische Literaturtendenzen 1870–1910*. Bd I. und II. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1985, 1988, S. 12.

174 Gerke 1970, S. 12.

zu ziehen. Zu diesen gehört einerseits der Verzicht auf die Vorstellung von der Überlegenheit der ‚hohen‘ Literatur und der dichterischen Autorität, andererseits die Öffnung in Richtung nicht-literarischer Bereiche. Indem die Rede die Pluralität der damaligen Zeit anerkennt, nimmt sie die Perspektiven der postmodernen Lesekultur vorweg.